

6. Бесчеревных Ю. С., Виноградова И. К. Нравственный идеал в любовной лирике М. Ю. Лермонтова // М. Ю. Лермонтов. Проблемы идеала: Межвуз. сб. науч. тр. / Отв. ред. И. П. Щелыкин. Куйбышев, 1989. С. 28.
7. Красильников Р. П. «Нет, не тебя так пылко я люблю»: мотив нелюбви в творчестве М. Ю. Лермонтова // Лермонтовское наследие в самосознании XXI столетия: Сб. материалов Всеросс. науч.-практ. конф., посвящ. 190-летию со дня рожд. М. Ю. Лермонтова. Пенза, 2004. С. 86.
8. Найдич Э. Э. Лермонтов и Пушкин // Там же. С. 111.

© Мирошникова О. В.  
г. Омск

### **«ПОЭТИКА ОТРАЖЕНИЙ» В ЦИКЛИЧЕСКИХ СТРУКТУРАХ РУБЕЖА XIX–XX вв.**

*Реминисцентная поэтика*, получившая яркую индивидуализацию в творчестве ряда крупнейших мастеров лирики, считается одной из доминирующих характеристик эстетической парадигмы Серебряного века. Она имеет предшествовавшую фазу развития, оставшуюся до сих пор вне подробного рассмотрения. В современном литературоведении эстетическая ситуация в русской культуре 1880–1890-х и начала 1900-х гг. характеризуется философским и религиозным эклектизмом, «стыковыми» сочетаниями иронии и драматизма, солипсизма и жажды всемирности, контаминацией первородных и вариационных художественных образов. «Смешение явлений, контрастных друг другу, противоречащих, соединение подчас в одном и том же “культурном слое” разнородных явлений и тенденций стало характерной чертой времени» — заключение искусствоведа Д. В. Сарабьянова [1] применимо и к области словесного творчества. Проявления эклектизма, свойственного стилю модерн, можно увидеть не только в архитектуре, живописи и музыке, но и в поэзии, которой в это время свойственно противостояние-взаимодействие базовых эстетических закономерностей. Возникла насущная необходимость творческого диалога-полемики, синтеза различных эстетических тенденций, ощущаемая художниками разных типов, уровней и возрастов. Проявления диалога носили множественный характер.

«Отцы» и «дети» тогдашней поэзии спорили и обсуждали произведения друг друга на литературных «пятницах» и «средах» (например, на «пятничных» собраниях Полонского, позже — Случевского). Представители разных школ встречались на страницах общих журналов, альманахов. Диалогическая природа отличала созданный в рубежные годы объемный *контекстовый комплекс лирических книг-завещаний*, прощальных дневников. Изучение его показывает, что появление циклических макроструктур прощального типа в конце века носило не одиночный, но массовый характер. Имманентный и типологический анализ книг и способов связи внутри метацикла прощальных изданий приводит к пониманию того, что «культура русского модерна — это эпоха художественных произведений, отмеченных огромной интегрирующей силой, синтетических и универсальных, концентрирующих

в себе культурный опыт многих стилей и традиций» [2]. С достаточной яркостью проявился в макроструктурах, суммирующих магистральные сюжеты, мотивы, жанровые тенденции европейского и русского классического искусства, *реминисцентный принцип циклообразования*.

Очевидно, что активизацию этого принципа в лирике определило само время кризиса и переоценки «раздробленных скрижалей» классического искусства. Однако почти не замечено, чтобы *реминисцентная интеграция* текстового материала была не однородной, проявилась в нескольких типах, получивших реализацию в творчестве поэтов различных поколений, направлений и дарований. При всей индивидуально-авторской специфике дифференцируются три основных способа обращения с «чужим» материалом, соответствующие трем «волнам» литературного процесса.

Для поколения поэтических «отцов» (А. А. Фет, Н. А. Некрасов, А. Н. Плещеев, Я. П. Полонский, А. М. Жемчужников) импульс к созданию циклов, итоговых книг определялся и личностно-биографическими предпосылками, и исторической необходимостью суммирования интеллектуально-исторического опыта классики, и необходимостью постановки вечных вопросов бытия (некрасовский призыв «От юности готовьте ваш итог!» перекликался с фетовским сетованием «Что жизнь и смерть, / Но жаль того огня...»). Их творчество по отношению к обширнейшему диапазону «цитируемых» сюжетов и образов проявляло позицию переосмысления, развития, глубокой индивидуализации и бережного «суммирования». Первообраз и его отражение воспринимались как развитие — противостояние равновеликих величин. В связи с этим специфика реминисцентности их *завершающих* изданий носит синтезирующий, *прощально-завещающий характер*.

В «переходной» лирике «восьмидесятников» (К. К. Случевский, А. Н. Апухтин, К. М. Фофанов, А. А. Голенищев-Кутузов, С. А. Андреевский и др.) в пределах одного текста (стихотворения, цикла, книги) совмещаются порой коллизии, образы, темы различной культурной принадлежности, стилиевой манеры. Они взаимодействуют по способу оксюморонных соединений, иногда приобретающих статус катахрезы. Подобная поэтика основана на контаминации задушевного лиризма и иронии, выстраданной медитации и травестирования. Метафорически обозначил тип сознания и стиливую доминанту культуры модерна Случевский в последней книге «Песни из Уголка»: «Во мне спокойно спят гиганты, / Те, что вступали с небом в бой, / Ветхозаветные атланты, / Изиды с птичьей головой...» [3]. Историческая предназначенность поэтов — предшественников Серебряного века в их саморефлексии окрашена драматизмом. Многим казалось, что уходящий век придавил лирическое искусство и его служителей могильной плитой, распространенными были эсхатологические («декадентские») настроения. «Мы у прошедшего ворует / Его завядшие цветы» [4], — горестно констатировал К. К. Случевский, сопоставляя «век нынешний и век минувший». Собственная творческая вторичность воспринимались как проявление общего упадка. Именно поэтому оперирование репертуаром классичес-

ких образов у многих «поэтов перехода» было связано с интенсивным поиском оригинальной художественной манеры и одновременно с сознанием невозможности ее обретения.

Обладавшие обостренным ощущением своего переломного времени, они чувствовали ответственность за «соединение разбитых скрижалей» поэтического искусства. «О, трудно жить во тьме могильной, / Среди безвыходной тоски! / За пессимизм, за плач бессильный / Нас укоряют старики!» — писал Д. С. Мережковский [5]. Реминисцентное образотворчество «восьмидесятников» прокладывало дорогу представлениям поколения Брюсова об искусстве как «храме всех богов», стиливой и жанровой «центонности» мэтра символизма и многих его современников. Подобный способ «цитирования» можно определить как *гротескно-вариационный* или *экспериментально-травестийный*.

Первостепенной проблемой для каждого поэта становился поиск путей создания художественной цельности, которая строилась на совмещении различных цитатных планов, на иных, чем прежде, концептуально-эстетических основаниях. Подобные явления определили новые текстовые объемы, различные формы циклизации и книготворчества.

Третья волна — так называемые «резервные стихотворцы» (как назвал подобных литераторов Д. Д. Минаев в журнале «Русское слово» 1861 г.). Это те второстепенные столичные и провинциальные авторы, которые варьировали мотивы не столько классические (вероятно, опасаясь обнаружить «дистанцию огромного размера» между пушкинским, фетовским и своим творческими уровнями), сколько ближайшие, как бы уже «адаптированные» восьмидесятниками. Они чувствовали, что лирическая (в данном случае, прощальная) книга разграничивала «поэтов — авторов книг стихов» и «поэтов — авторов стихов», придавая первым вес в литературе. Объемом книжного листажа им хотелось восполнить недостающий объем и глубину содержания.

Книжные издания младшей ветви «поколения безвременья» составили внешний, достаточно обширный «шлейф» серии. Реминисцентность в них носит по преимуществу не экспериментальный, но *подрожательно-стилизационный* характер. В этом потоке — произведения, варьирующие жанровую модель в нескольких основных разновидностях: книг-элегий, книг-завещаний, последних дневников-исповедей. Разнятся они и по степени художественной самостоятельности: вариации, ориентированные на определенный образец, пародийные или эпигонские стилизации, от наивно-ученических до сознательно-травестийных.

Связь с традицией, вариационность прочерчена уже в *заглавиях* книг. Поскольку сравнение мотивно-образного строя макроструктур в пределах данной публикации невозможно, продемонстрируем наиболее характерные заглавия с повторяемостью ключевых образов-концептов.

Один вариант заглавий манифестировал жанровый аспект — «*песни...*» — установку на исповедально-мелодический жанр, на предельно открытый, эмоционально-задушевный диалог с читателем-собеседником. У Некрасова,

Фета, Полонского «Последние песни», «Вечерние огни», «Вечерний звон» — соприкосновение с миром в последний период жизни авторов, готовящихся этот мир покинуть. В отличие от них у «малых поэтов» — штамп, знак приобщения к традиции, не наполненный автопсихологическим смыслом, не имеющий биографической выстраданности.

Второй вариант оформлял возрастную семантику с акцентом на мотивно-метафорический план: приоритетны мотивы и образы заката, вечера, осени, старости, смерти, поминок, надгробных и загробных состояний, прощания, суммирования радостей и скорбей, переоценки минувшего, воспоминаний, последних вспышек и огоньков вдохновения. Показательна «зеркальная» соотносимость метафорических заглавий книг у поэтов некрасовско-фетовского поколения и у последователей. Перекликающиеся заглавия обозначают единство мотивного комплекса, своего рода археосюжета серии, определяемого реальной исторической и эстетической ситуацией.

«*Последние песни*» Н. А. Некрасова; «*Прощальные песни*» А. М. Жемчужникова; «*Шутки последних лет*» П. В. Шумахера; «*Вперед! Стихотворения последних лет*» Н. А. Панова; «*Последний кусок моей духовной пищи*» П. В. Кукольника.

«*Вечерние огни*» А. А. Фета; «*Вечерний звон*» Я. П. Полонского; «*Вечерние досуги*» Н. И. Перельгина; «*Вечерние тени*» А. В. Переводчиковой; «*Вечерний свет*» Т. Ардова.

«*На закате*» Я. П. Полонского; «*Перед закатом*» Д. К. Лизандера; «*На закате*» А. А. Голенищева-Кутузова.

«*Песни жизни*» И. В. Омулевского; «*Житейские напевы*» Н. В. Масловича; «*Жизнь — Смерть*» Н. Н. Бахметева; «*Тени жизни*» А. А. Коринфского; «*Песни жизни, слез и смеха*» П. К. Мартыанова; «*Наша жизнь*» П. А. Кускова.

«*Вечерние огни*» А. А. Фета; «*Надгробные огни*» И. А. Аносова; «*Поздние огни*» А. А. Коринфского.

«*Песни старости*» А. М. Жемчужникова; «*Песни старого друга*» А. Н. Плещеева; «*Песни старости*» С. К. Акимовой.

«*За двадцать лет. 1869–1888*» В. Г. Лихачева; «*За тринадцать лет (1888–1901)*» Н. Ф. Безобразова.

«*Затишье и буря*» А. А. Голенищева-Кутузова; «*В затишье и в бурю*» Н. А. Панова (первоначальное авторское заглавие).

Наблюдения над семантикой заглавий-метафор книг «малых поэтов» приводят к выводам, во-первых, о ее сквозном, контекстообразующем характере; во-вторых, о недостаточности в ней новизны, индивидуализации (или она создается с нарушением эстетических норм), в-третьих, о том, что динамика заглавных метафор и символов развернута ретроспективно, корреспондирует преимущественно с элегическим дискурсом классической лирики, не внося в него кардинальных изменений, но оперируя готовыми формальными единицами.

Для творчества многих поэтов, развивающих традицию итоговых книг, характерен эффект стилизации. Своеобразие ее в том, что воспроизводились не только отдельные мотивы и образы. Сознательная реминисцент-

ность или бессознательное заимствование были свойственны даже таким самодостаточным поэтам, как Омулевский, Андреевский, Чюмина. Основой стилизации становились композиционные схемы, архитектурные решения, разработанные поэтами-предшественниками. Причем если наиболее талантливые авторы относились к образцам творчески самостоятельно, то эпигоны просто наполняли их содержанием, несколько отличавшимся от образца. Одни поэты старались художественно трансформировать общую основу, внести свои изменения, хотя бы формальные. Другие, как, например, Барсов, с трудом преодолевая искус псевдооригинальности, суммировали впечатления протекшей жизни, пытаясь выразить собственное представление о бытийных закономерностях, что часто оборачивалось ложной философичностью. И те, и другие репрезентативны по отношению к этапам и формам развертывания традиции, проявляют эстетические вкусы, жанровые пристрастия и мировоззренческие позиции их авторов. Как видим, внутри циклического контекста итоговых книг была разработана и нашла проявление «поэтика отражений» в нескольких ее основных вариантах.

Как это часто бывает в литературном процессе, самые характерные, «опорные» свойства итоговой лирики конца столетия сначала должны были канонизироваться, затем превратиться в штамп, чтобы под пером великих мастеров XX в. возвратиться наполненными новым мировоззрением, новой поэтикой. Таким образом, в процессе создания серии лирических книг целым рядом поэтов была выработана «сверхтекстовая» реминисцентная установка, содержащая следующие параметры: а) объемный книжный текст (в отличие от текста отдельного стихотворения) содержал не ряд цитат и аллюзий, но представлял собой, как правило, одну многослойную цитату-парафразу; б) парафразирование направлено не на один образец (тем более не на один индивидуально-авторский образ, сюжет или прием), но на «собираательный», контекстовый принцип создания образа; в) взаимодействие двух планов реминисцентности: внутреннего (креативная итоговая «целтонность», суммирующая собственные мотивы) и внешнего (суммативно-контекстового) отражала-варьировала тот или иной магистральный сюжет классической поэзии, сквозную ситуацию поэзии конца столетия.

#### Примечания

1. *Сарабьянов Д. В.* Стиль модерн. М., 1989. С. 32.
2. Там же.
3. *Случевский К. К.* Песни из Уголка. СПб., 1902. С. 196.
4. Там же. С. 260.
5. *Мережковский Д. С.* Поэты 1880–1890-х годов. Л., 1972. С. 148.